

СОДРЖИНА

ТВОРЕШТВО

Ленче Насев:

Музичката форма на ораториумот „Похвала Кирилу и Методију“ од Томислав Зографски – синтеза на музички традиции 03 - 22

Тихомир Јовиќ:

Полифонијата во фугата на тема D S C H + B A C H (homage à d s c h) од Властимир Николовски 23 - 44

Соња Здравкова - Цепаровска:

Современата македонска музика во корелација со современите македонски танцови текови 45 - 54

Валентина Велковска - Трајановска:

Македонски композитор - актуелни состојби 54 - 60

ИСПОЛНИТЕЛСТВО

Мирјана Павловска Шулајковска:

Влијанието на гудачкиот квартет „Гајдов“ во развојот на изведувачката дејност во областа на камерната музика во Македонија 61 - 72

Невенка Трајкова:

Интерпретацијата и комплементарноста како проблеми во ансамбловото музицирање, поставени од принципите и карактеристиките на современите македонски композитори 73-82

ГОДИШНИНИ:

Јане Коцабашија:

Атанас Бадев (1860-1908) - По повод 150 – годишнината од раѓањето 83-90

„Гласот“ на македонското црковно пеење - принципот на сродност со песнопојната традиција - Кон 1100-години од смртта на св. Наум Охридски. 91-98

Михајло Георгиевски

Поглед кон животот и делото на Иван Стојков - истакнат македонски црковен псалт од Кочани (по повод 155 години од неговото раѓање) 99-104

АНАЛИЗИ:

Денко Скаловски:

Некои идејно-естетски аспекти во делата на Трајко
Прокопиев 105-110

ПЕДАГОГИЈА

Владимир Талевски:

Содржинскиот концепт на средното музичко
образование во Република Македонија (1945 - 1952 година)
111-120

Александар Трајковски

Примената на асоцијациите во наставата по солфеж
121-128

ФОЛКЛОР

Бранка Костиќ - Марковиќ:

„Новиот патриотизам“ во македонската новосоздадена
песна 129-138

Младен Марковиќ:

Кон музичката корпускула 139-146

КНИГИ - ФЕСТИВАЛИ

Денко Скаловски: 147-153

All Infinito на Марко Коловски, СОКОМ, Скопје, 2009

Васка Наумова; Марко Коловски:

„Златна лира 2009“ - рецензии

781.66:78.071.1(497.7)(049.3)

ИНТЕРПРЕТАЦИЈАТА И КОМПЛЕМЕНТАРНОСТА КАКО ПРОБЛЕМИ ВО АНСАМБЛОВТО МУЗИЦИРАЊЕ, ПОСТАВЕНИ ОД ПРИНЦИПИТЕ И КАРАКТЕРИСТИКИТЕ НА СОВРЕМЕНИТЕ МАКЕДОНСКИ КОМПОЗИТОРИ

м-р Невенка Трајкова

„Гобленската везеност“ на интонативното филигранско стебло, изразено во една комплексна музичка фактура, бара голема професионалност, искуство и зрелост. Тука човекот како индивидуа треба да ја интерпретира напишаната дадена нотација, динамика, агогика, ритам, темпо и сè друго за да постигне стилска и карактерна изведба, всушност да ја презентира барем приближно композиторската идеја. Но, сепак, интерпретацијата треба да биде придружена и со внатрешна експресија од сето она што изведувачот лично го енграмирал во текот на животот.

Интерпретацијата е толку комплексна работа, поточно доста долг процес, придружен со многу компоненти зависни една од друга за да добие конечен вид и солидна изведба, но сепак, таа е целосно занемарена од теоријата.

На почетокот треба да дадеме појаснување за прашањето што предизвикува интерес и меѓу изведувачите и меѓу љубителите на музиката имено:

Што е изведба, а што интерпретација?

Овие два термина се толку различни, но и толку сродни, што едноставно зависат еден од друг и е лесно да доведат до недоумица - недоразбирање.

Интерпретацијата може да ја дефинираме како: множество од наведените компоненти (како нотен текст, дина-

мика, агогика, ритам, темпо и сл.) собрани во едно дело, а за убава интерпретација потребна е нечија изведба.

Пример: Интерпретација на Ф. Шуберт - Соната за пијано В-dur, во изведба на Алфред Брендел, значи се интерпретираат дела: композиции, мелодии, песни, а ги изведуваат солисти.

Бугарскиот композитор Лазар Николов (кој е познат најмногу по своите сонати за пијано и апсолутен носител на авангардата), точно во контекст на претходново вели дека интерпретацијата е создавање портрет, додека изведбата е експресија од портретот и соодветно, нејзино доживување.

Премногу важен за интерпретацијата е периодот на XX век кој предизвикува различни видови „модернизам во уметноста“, етаблиран од автори кои користат палета од современи техники (алеаторика, додекафонија, сонорика), чии дела се плод на експеримент, импровизација, а воедно и нов предизвик.

Претпоставката за нотираните музички „партитури“ како предмет за реализирање од изведувачот и како објект за анализа од теоретичарите – е постаната основа за западната музичка естетика, чија онтологија лежи во голем дел изнесени тези и теории. Голем дел од музиката, почнувајќи од средниот век кога прецизното нотирање требало допрва да се развива била усно пренесувана и нормално доста варирана и импровизирана. Дури и кога нотацијата навистина се развила, голем степен на импровизирачката слобода се практикува во многу различни репертоари и стилови. Денес таа слобода доживува нова „ренесанса“ и пак настапува на сцена, применувајќи ги новите техники.

Точно поради ова, интерпретацијата е подложена на поголема палета од „бои“ во македонските жанрови, карактеристични за овој период.

Жанровската панорама низ 60-те и 70-те години во македонското музичко творештво е сврзана со присуството на жанровите како „суитата за соло инструмент и пијано“, исто така и со присуството и развојот на сонатата, клавирското трио, гудачки квартет, пиеси за соло инструмент и пијано и многу др. Како особено најистакнати и најактивни автори во областа на камерната музика можат да се издвојат компо-

зиторите :

Стојан Стојков (1941):

Суита за виолончело и пијано (1962), Соната за обоа и пијано (1974), „Барокна суита“ за флејта, виола да гамба и клавишин (1980);

Соната за виолина и пијано (1981), Барокна суита за контрабас и пијано (1981), Соната за виолончело и пијано (1988/'89), Соната за флејта и пијано (1989), Три пиеси за виолина и пијано (1962), Трио за фагот, кларинет и пијано, (1963), "Ноктурно" за виолина и пијано (1963), "Rondo dramatiso" за кларинет и пијано (1964), Пасторала за тромбон и пијано „Интродукција“ за флејта и пијано (1981) и многу др.

Властимир Николовски (1925):

Суита за виолина и пијано (1950), Суита за обоа и пијано (1956);

Соната за виолончело и пијано (1978), Гудачки квартет (1985);

Камерна симфонија (1986), Соната за виолина и пијано (1968).

Ристо Аврамовски (1943):

Суита за виолина и пијано (1963);

Нокни записи за обоа и пијано, Соната за две виолончела и пијано (1972).

Сврзани со идеите на поставангардата и експериментирањето со различни типови на современа техника се и авторите:

Тома Прошев (1931), кој во камерниот жанр има напишано:

„Осцилации“ за гудачки квартет (1967); Гудачко трио №2, (1975), циклус „Фолклорна музика“ за дувачки квинтет (1,2) (1983).

Томислав Зографски (1934):

Соната за фагот и пијано 1957, Гудачки квартет 1968, Дијалог за флејта и пијано (1984) и многу други.

Како што гледаме досега, конкретно жанровите како соната, суита за соло инструмент и пијано осознавачки присуствуваат, а во нивната реализација се таложат и крстосуваат различни композиторски техники и влијанија. Делата на споменатите автори, особено во областа на камерното творештво се меѓу најинтересните откритија во македонската современа камерно-инструментална музика.

Како пристап на естетската содржина на камерните дела, меѓу кои и за т.н. „мали камерни ансамбли со учество на пијано“ (соната за соло инструмент и пијано, суита и сл.) може да се открие нивната музичка содржина во една од најновите теоретски разработки врз естетската проблематика на музичката содржина во статијата на Валентина Холопова (В.Холопова, Теория музыки", М., 2004).

Таа ги определува трите аспекти на музичката содржина: „емоција, опис и симболичност“.

Според неа, „оваа т.н. формула на музичко-смисловна тријада, би требало да е основниот принцип за интерпретација на музичката содржина, која ја засегнува музичката култура на новото и најновото време.

Еден од аспектите, коишто директно влијаат на процесот во ансамбловата творба за два инструмента се опишува со термин – „емоционален процес или емоционална модулација“. Тоа е доста интересно видување, теоретско, но и од суштинско значење за музичко - интерпретаторските решенија.

Холопова не ја интерпретира само идејата за камерното музицирање, но ја истражува и процедурално-линеарната градба на творбата и алудира на „ансамбловост“ и „комуникација“ меѓу изведувачите, чии два термина имаат особена специфичност во контекст на разгледанава тема.

1. Свирењето во ансамбал што вклучува градење на естетски лик, постојан дијалог/размена и активност во музичкото искуство и според Данил Готлиб е опишано како „комуникација“. Овој термин всушност е аналогича со сценско-актерски дијалог, кога естетските параметри на интерпретацијата се раѓаат во интеракцијата и меѓусебно дополнување во процесот на интерпретацијата од двајца или повеќе

изведувачи.

Во таа врска, наклонувајќи се кон чисто музичките компоненти на изразот, фактурата на солистичкиот инструмент и пијаното, Готлиб формулира идеја:

„Да се достигне до неопходното меѓусебно разбирање меѓу интерпретаторите – ансамблов интерпретатор може да помогне само со најпрецизно и задлабочено, суптилно совладување на музичките симболи и тенката градација на музичките нијанси.”

(Готлиб, „Основы ансамблевой техники», М., 1972, с10).

2. Друга особеност е дијалогот/имитација, варирањето на полифониските импулси во камерната фактура, кои произлегуваат од самата природа на ансамбловото музицирање, израз и музички потенцијал, назначени за интерпретацијата.

Во камерната литература на романтизмот, а уште повеќе во литературата на XX век заемните „реплики”, улогите и нивните меѓусебни дијалози во делата за камерен ансамбл и особено во сонатите за соло инструмент и пијано се усложнуваат.

Многу често фактурните идеи - во дела на македонските автори се толку изразно семантизирани од една страна и толку фактурно збогатени и нестандартни – од друга, што претставуваат вистински нов „ансамблов” текст. современ и сложен за расчитување.

3. Следен, а од особено значење естетски импулс и параметар е музичко - слуховиот почеток, којшто го прави возможен т.н. „дијалог”, важен за комуникацијата и комплементарната структура на интерпретирачкиот субјект во камерниот ансамбл или камерното дуо. Основата на техниката на музичарите во ансамбл, најнакратко кажано е - умеењето да свират „заедно”.

Тоа означува:

- синхронизирано звучење на сите партии (единство на темпото и ритмот на партнерите);

- изедначување на силата и баланс на звучењето (динамиката); и

- согласување на штриховите на партиите (единство на фразирањето и артикулацијата).

Да се изведат тие неопходни компоненти за убаво

камерно музицирање може само музичар, којшто поседува добро развиена вештина за да го слуша целиот ансамбл. Многу значајно е умеењето кое е сврзано со надминувањето на психолошката бариера: секој од изведувачите во ансамблот треба да ги чувствува и двете партии како свои, бидејќи има моменти каде што имаме истакнување на партијата кај еден, а после кај друг инструмент; во отсуство на такво единство, ансамбловото свирење ќе се сведе до коректно безлично согласување на двете партии.

Од гледна точка на теоријата на интерпретаторското искуство, а поточно за интерпретаторските проблеми во камерниот ансамбл со пијано (корепетиција), за севе ова е формулиран терминот „синхронизација“. Таа се јавува како прв технички услов за ансамбловото свирење. „Под синхронизација на ансамбловото звучење“ се подразбира совпаѓањето со определена точност на најмалите должини (на нотни трајности, фигури или паузи) кај сите изведувачи во ансамблот /составот. А синхронизацијата е резултат од единството на разбирањето и чувствувањето на темпото и метроритамот“.

(Готлиб, „Основы ансамблевой техники“, М., 1972, с29).

Во врска со свирењето во ансамбл од соло инструмент и пијано точно синхронизацијата е елемент на временска организација – како задача на ансамбловата интерпретација. Таа претставува момент, којшто може особено многу и чувствително да ја засегне концепцијата на изведувачите. Разбирањето и интерпретирањето на овој тип метроритмични феномени е еден од основните елементи на камерното музицирање.

Суштината на проблемите во интерпретацијата, од типот на метроритам ги има подеднакво како во камерното, така и во солистичкото музицирање. Како проблеми, овие т.н. феномени се појавуваат во камерната музика на XX, па дури и на XXI век.

Врската со комплементарноста - или поточно рефлексивната на комплементарниот ритам во различни типови на хомофоно - полифона фактура, според Христов, е следната: „...хомофоната структура истакнува движење на своите гласови и во неа тоа е најчесто пулсирање на некаква ритмичка единица. Погодно за анализата, се воведува новиот

термин пулсирачки ритам - за да се означат преобразувањата на старата комплементарност во новата атмосфера на хомофоната градба" (Димитар Христов, Към теоретичните основи на мелодиката, т. 2., с., 1985, с 244).

Точното следење на овој феномен особено се однесува на камерното музицирање и е од огромно значење за соодносот на солистички инструмент/пијано.

Искусните инструменталисти, кои се навлезени длабоко, аналитички во нотните текстови знаат добро дека „многу често сумирањето на ритмичките фигури на одделните партии во некои случаи создаваат специфична, комбинирана ритмичка фигура".

Со еволуцијата на музичкиот израз се појавуваат многу интересни феномени – на полиритмија и полиметрија, чиешто решение произлегува од посочените идеи за камерно музицирање – како теорија и практика. Ако интерпретацијата на полиритмичките фигури во камерното музицирање ја разгледаме, теориски ќе заклучиме дека соединувањето на ритмички нееднородни фигури во различни партии образува голема разновидност на формулата на „целосното движење". Тој тип формули претставуваат проблем за партнерите. Интересно, но важно за да се надмине оваа проблематика потребно е да биде отсвирен комплементарниот ритам со совпаѓање на главните, нагласени времиња, но без „помошни" акценти!

Во современата музика си почесто има слични примери на дела со комплементарно - синхронизирана природа, доста „проблематични" за камерно-ансамблова изведба. Такви примери многу често се јавуваат и во музиката на македонските композитори каде што се поместени идеите за асиметричност и нерамноделен ритам, асиметрични комбинации, коишто навестуваат нови проблеми за теоријата на интерпретацијата во ансамбловото свирење.

Лесно може да настанат грешки при интерпретацијата.

Во овие кратки размислувања ни интересира комплементарноста (како дополнување) и меѓу - фактурата (како густина, типови фактури и сл.) и темброт. Размислувајќи за овој капитален проблем за камерното интерпретирање, од интерпретаторска гледна точка во инструментални ансамбли се разликуваат две основни поврзани една со друга, но и во

исто време - автономни категории:

Фактурите, т.е. поставувањето на музичкото ткиво во кое има определено количество гласови со нивни карактеристики во односот и темброт. Меѓусебната врска им е сосема очигледна, секое влегување на новиот глас носи и нов тембр, кој придонесува за општото звучење, а тембровата карактеристика за многугласност зависи од распоредувањето на гласовите кои го составуваат.

Конструирање дијалог/комплементарна фактура откриваме како задача за интерпретацијата и во опусот на Властимир Николовски во „Сонатина за виолина и пијано“. Фактурата подразбира баланс и апсолутно балансирање, дополнување на двата инструмента. Крајот на III став, има определени функции и поради тоа инструментите во него имаат определено конструктивно учество во фактурното решение.

Навистина доста е пишувано за типовите на фактури и нивното специфично значење, зголемено во XX век, но факт е дека камерно-инструменталната фактура, особено наменета за два или три инструменти, од кои едниот е пијано, многу ретко била проблем на специфично истражување.

До тука, ако се тргне од заклучоци, кои можат да се дадат од лични интерпретаторски видувања/искуства, како и од малкуте разработки по тоа прашање, станува јасно дека конструирањето на фактурата е проблем при кој ансамбловата изведба ги решава задачите на дополнувањето на мелодиски и хармонски инструмент по конструктивен пат.

Тука, според способностите на камерните изведувачи, интерпретацијата на фактурата има архитектонски, градени функции. Улогата на изведувачот е да постигне определена типологија на фактурната артикулација, да одвои/истакне, или да „скрие“ определени моменти, да ги потцрта кулминациите и сл.

Клавириот - корепетитор треба да ги поседува следниве способности: добра техника, брзина, способност лесно да чита прима виста, задолжително да може да транспонира веднаш, без проблем да свира пасажи, скокови, двојни трилери и да поседува многу други квалитети, како и способноста за комуникација со партнерите во ансамблот.

Додека Алексеев во своите книги и покрај сите овие

способности, најмногу алудира на внатрешната експресија, „да се свири со чувство“, со израз и изведувачот да биде пријатен и способен да ги трогне слушателите.

Колку помалку изведувачи има ансамблот, толку улогата на пијаното треба да биде посуптилна. Затоа вокалните композиции со придружба на пијано даваат најголема можност да се процени способноста на корепетиторот.

Има моменти каде што карактерот на композицијата дозволува поголема пројава на пијаното во ансамблот, а моменти каде што ја има улогата на т.н. „суптилен фон“. Затоа сите наведени т.н. феномени се од огромно значење за добра изведба на ансамблот. А камерниот ансамбл - како акустична реализација е сврзан функционално со типологијата на фактурните задачи, наложени од авторот.

„Музиката карактеристична за XX век, која главно се развива врз база на нашиот фолклор, за жал, остана позната само за тесниот круг музички специјалисти и нефаavorизирана во јавноста и на сцените.“ Така вели композиторот Сотир Голабовски во својата книга „Традиционална и експериментална македонска музика“, издадена во 1984 г.

За жал, ова тврдење важи и до денес, оваа музика во која се сублимирани нашата традиција и фолклорот, не ја достигнала својата кулминација до тој степен како што заслужува, за период од 26 год. сметајќи од наведеново видување.

Затоа почестата интерпретација на овие преубави дела ќе доведе до поголемо актуелизирање и фаворизирање во јавноста, а воедно ќе претставува и стимул за новите поколенија композитори, за нивно понатамошно и поактивно творење. Делата на споменатите композитори, претставници на современата македонска музика, како каријатиди/носители на новото, авангардата и сите современи техники, ќе претставуваат основа за нови најразновидни обиди и експерименти, што ќе имаат цел - отворање нови нерасветлени патишта за идното музичко творештво и негова интерпретација.